

XV.- PEDRO LABORIA Y LA TEATRALIDAD ELOCUENTE EN LA ESCULTURA BARROCA BOGOTANA

Francisco Javier Herrera García
Universidad de Sevilla





Las líneas que siguen pretenden una aproximación a la obra de Pedro Laboria (c. 1700-c. 1781), repasando de forma particular su labor en la Nueva Granada entre 1738 y 1749, y la posterior continuación de su carrera en Cádiz, hasta su fallecimiento acaecido hacia 1781, suponemos que en esta ciudad andaluza. Es poco lo que aún conocemos tanto de la vida como del ejercicio de la profesión de escultor (formación, taller, viaje a América, patrocinadores, etc.), por lo que únicamente aspiramos, de momento, a establecer el estado de la cuestión con la esperanza de que investigaciones en curso fructifiquen en el futuro. No cabe duda, se trata de un paradigmático ejemplo e de intercambio artístico entre Andalucía y América, de un artista de “ida y vuelta”. Llevó al nuevo continente novedades formales llegadas a Andalucía desde Italia, fundamentalmente de Génova. El impacto de sus creaciones en el centro artístico santafereño, por fortuna, sigue visible y sobresale entre las numerosas obras escultóricas heredadas del período colonial. Debió contribuir a la evolución del último barroco en la plástica neogranadina, quizás conjugándose con el también evidente influjo del taller quiteño.

Apenas tenido en cuenta por los estudiosos de escultura españoles¹, es en Santafé (actual Bogotá), donde se conserva el grueso y lo más destacado de su producción, por lo que no debe extrañar que sean historiadores colombianos los que se han aproximado con mayor ventaja y acierto al análisis de sus trabajos. No obstante, hemos de seguir lamentando la escasez documental que limita el conocimiento de este decisivo período dentro de su trayectoria artística.

HIPÓTESIS SOBRE SUS ORÍGENES Y FORMACIÓN.

Los datos más antiguos que han trascendido sobre la etapa santafereña son fundamentalmente los dispensados

1 Marco Dorta, 1973: 324. Sebastián, Mesa y Gisbert, 1999: 340-343. Agradezco la ayuda dispensada por Laura Liliana Vargas Murcia, Jaime Humberto Borja, Constanza Toquica Clavijo, Lázaro Gila Medina, José Miguel Sánchez Peña y César Díaz San Luis.

por un cronista contemporáneo del escultor, J. A. Vargas Jurado, quien redactó una relación de noticias dispersas que abarcan desde comienzos del siglo XVIII hasta mediados de los años sesenta². Insistió en la valía del artista, aunque con la misma parquedad en datos que otros como Salvadore Gilij³ o Pedro María Ibáñez⁴. Tanto o más relevantes son las inscripciones que dejó en unas pocas obras salidas de su taller santaferño, un total de seis firmadas, de las cuales cuatro conservan el año de ejecución⁵. Los historiadores del siglo XX que han reparado en su figura, como Luis Alberto Acuña⁶, Arbeláez Camacho, Gil Tovar⁷ o Carmen Ortega Ricaurte⁸, han basado sus aportes en las citadas crónicas dieciochescas, inscripciones que dan cuenta de la autoría, así como del conocimiento de su estilo para proceder a algunas atribuciones. Su nacimiento en Sanlúcar de Barrameda lo declaró Laboria en la inscripción dispuesta en *El rapto de San Ignacio* (1749) de la iglesia jesuítica bogotana⁹. A partir de ahí se ha propuesto su nacimiento hacia 1700¹⁰, sin que haya trascendido nada más sobre sus progenitores, infancia, primeros pasos en la profesión, etc. Hasta 1739 no se le cita activo en

la capital del Nuevo Reino¹¹. La búsqueda de su partida de bautismo en la ciudad de los guzmanes ha resultado infructuosa¹², lo que da pie a considerar que, si bien pudo venir al mundo en esa urbe andaluza, su bautismo debió acontecer en otra localidad que no hemos podido aún determinar. Sus padres podrían encontrarse de paso, o en una estancia breve en Sanlúcar, guiados por intereses profesionales. No debe descartarse que provinieran del Norte de la Península, que su progenitor estuviera dedicado a actividades mercantiles, e incluso el arte de la cantería, como fue habitual para muchos cántabros, vascos, asturianos, navarros que decidieron probar fortuna en tierras andaluzas, desde la baja edad media. Pensamos en ello pues, el apellido Laboria, puede derivar de la aldea asturiana así llamada, hoy desaparecida, situada en el consejo de Avilés, jurisdicción de Castrillón¹³. Pero de momento sólo son suposiciones difíciles de comprobar.

No parece lógico pensar en su origen genovés o italiano, habida cuenta la inexistencia en el entorno gaditano de otros artífices o naturales de la península mediterránea, con ese apellido¹⁴, aunque tampoco puede descartarse la modificación o castellanización del mismo, que ha llevado a algunos a considerar esa procedencia¹⁵. Se hallaba establecido en Cádiz, cabecera de la flota de Indias, o su entorno, cuando hacia 1738 recibió ofertas de trabajo desde la lejana Nueva Granada, derivadas de la necesidad de renovación artística de la Compañía de Jesús en Santafé de Bogotá. El hecho de que volviera a establecerse en la misma ciudad atlántica, después de su aventura america-

2 Vargas Jurado, 1902: 18-19; 44, 47 y 51.

3 “Saggio di storia americana o sia storia naturale, civile e sacra...”. Roma, 1784: 363. Citado en Acuña, 1964: 34. 1967: 187-188. Aranda, Hormigo, Sánchez, 1993: 83.

4 Ibáñez, [1891 (1951)]: 56-57, 69, 154.

5 Firmadas y fechadas se encuentran *San Francisco Javier moribundo* (1739), *Santa Bárbara* (1740), *San Joaquín y la Virgen niña* (1746) y *el Rapto de San Ignacio* (1749). Han perdido la fecha o únicamente consta el nombre del autor: *San Francisco de Borja* y *San Francisco de Paula*. Álvarez y Rozo, 2002: 13.

6 Acuña, 1932: 41-44. 1934: 217-219; 1964: 34-36. 1967: 185-189.

7 Arbeláez Camacho y Gil Tovar, 1968: 127-134.

8 Ortega Ricaurte, 1979: 237-238. Gil Tovar, 1983: 987-994. Londoño, 2001: 118-119. Véase también Duque Gómez, 2005: 196-197. Más reciente es la síntesis de su producción santaferña debida a García Rodríguez, 2008: 105-111. De este mismo autor <http://siluetassanluquenass.blogspot.com.es/2017/05/pedro-laboria.html> (consultado el 27-XII-2017).

9 “Petrus Laboria in urbe / S. Lucae de Barrameda / natus, Faciebat Sancta Fide / Anno MDCCXLIX”.

10 Acuña, 1934: 217. Arbeláez Camacho y Gil Tovar, 1968: 127. Ortega Ricaurte, 1979: 237.

11 Vargas Jurado, 1902: 18.

12 En los correspondientes libros de bautismo de la parroquia de Nuestra Señora de la O de Sanlúcar de Barrameda, hoy conservados en el Archivo Histórico Diocesano de Jerez de la Frontera.

13 Así consta en el “Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal” de Sebastián de Miñano, vol. V, Madrid, 1826: 123.

14 El citado Salvadore Gilij, lo cita como escultor español. Gilij, 1784: 363. Traducido en Acuña, 1964: 34. 1967: 187-188. Aranda, Hormigo, Sánchez, 1993: 83.

15 López Jiménez, 1963: 79. 1966: 10. Aranda, Hormigo y Sánchez, 1993: 83. Sánchez Peña, 2006: 147-152.

na, indica que allí tendría familia o conservaba contactos y amistades capaces de proporcionarle nuevos encargos.

Al repasar su estilo, todo anima a pensar en su formación al calor de algún taller escultórico de ascendencia ligur establecido en Cádiz u otra localidad de la Bahía, a comienzos del XVIII. La búsqueda de la elegancia y refinamiento a través de la gesticulación, contorsión del cuerpo, alargamiento, precisos detalles anatómicos, rostros expresivos y de marcadas facciones, estofados preciosistas, cabellos resueltos en enérgicos mechones, desarrollo de composiciones escenográficas en espacios fugados, con abundancia de pormenores naturales y descriptivos, peanas que reproducen el suelo pétreo o incorporan elementos simbólicos etc., advierten el influjo italiano y una inequívoca tendencia al denominado “bel composto berniniano”, que contagió a la plástica italiana del barroco, manifiesta en Andalucía Occidental a través de la longeva y fecunda vía ligur. Todas sus esculturas denotan la necesidad de inserción en aparatosos marcos o estructuras retablisticas en las que se produciría la adecuada integración de las tres artes principales. Resulta así una obra de imágenes individuales o grupos componiendo escenas, que se proyectan arrebatadas, mediante el movimiento, la expresión y el gesto, más allá de sí mismas, dando lugar a lo que Wölfflin denominaba “formas abiertas”, propias de autores barrocos como Algardi, Bernini o F. Duquesnoy.

Desconocemos el taller donde aconteció su formación, pero sus rasgos demuestran de forma inequívoca su vinculación al ámbito estético genovés, cuyas muestras de escultura barroca, tanto lúnea como marmórea, eran ya habituales en Cádiz desde mediados del XVII. Al margen de suposiciones sobre maestros, Laboria debió conocer obras de importación como las de Pietro Galleano, Antón María Maragliano o Francesco Maria Schiaffino, cuya expresividad, finura de los cabellos y barbas, resueltas con energía ondulatoria, búsqueda de la belleza sublimada, está presente en muchas producciones de Laboria. No olvidemos la importación de esculturas marmóreas como las de *San Germán* y *San Servando*, para disponer en la nueva puerta del mar hacia 1705, traídas por el milanés Juan Antonio Andreoli. Entre los escultores ligures establecidos

en Cádiz, es preciso citar a Francesco Galleano, cuya gesticulación, paños arremolinados, según vemos en el *Resucitado* de San Francisco (Cádiz), recuerdan numerosas obras del escultor sanluqueño¹⁶. No está de más dejar la puerta abierta a la posibilidad de una formación en taller local influenciado por las obras de importación genovesa o escultores ligures establecidos en la ciudad a finales del XVII, que de momento se nos escapan¹⁷.

Desconocemos los fundamentos que llevan a Luis Alberto Acuña a considerar su formación en Sevilla, en el taller de algún escultor avanzado como pudo ser Duque Cornejo. Aquí, indica Acuña, conoció a don Cristóbal de Vergara¹⁸. No podemos descartar del todo esta propuesta. Es curioso que una de las obras que se le han atribuido en Bogotá, el *San Ignacio* del retablo mayor de la iglesia de la Compañía, mantiene indudables paralelos con el arte de Duque.

SU TRASLADO A LA NUEVA GRANADA Y TRABAJOS PARA LA COMPAÑÍA DE JESÚS

Tal como señaló Vargas Jurado, parece que fue hacia 1738 cuando el caballero establecido en Santafé, Cristóbal López de Vergara, hizo viajar al escultor, posiblemente en su compañía, desde Cádiz a la capital del Nuevo Reino¹⁹. Quizás por encargo de los jesuitas de San Ignacio, para acometer nuevas obras en su iglesia, una de las mejores entonces existentes en la Nueva Granada. Don Cristóbal de Vergara era natural del Valle de Leniz, en la Provincia de Guipúzcoa y estaba casado con la dama natural de Santafé doña María Rosalía de Santamaría. Ambos se otorgaron poder mutuo para testar el año de 1736, es

16 Sobre los escultores citados, sus obras, patrocinadores, véase Ravina, 1982: 595-615. Sánchez Peña, 2006: 48-49; 97-125. Franchini Guelfi, 2007: 96-109.

17 Sobre el influjo de importaciones genovesas en el arte local véase Alonso de la Sierra, 1995: 57-66.

18 Acuña, 1967: 185-186.

19 Vargas Jurado, 1902: 19. Todos los autores que posteriormente han tratado al artista, repiten la noticia facilitada por este erudito dieciochesco.

probable que en previsión de la inminente partida del primero hacia España²⁰. En 1739 se encontraba de vuelta en Bogotá, pues según informa el citado Vargas, falleció los primeros días de enero de 1740. En esos instantes, después de la muerte de su esposo, el 3 de enero de este último año, doña Rosalía otorgó su testamento en el que declara estar todas sus disposiciones en conocimiento de los padres provincial, rector del Colegio Máximo y procurador general de la Compañía de Jesús del Nuevo Reino, a quienes otorga poder para ordenar sus últimas voluntades y actuar como albaceas. Entre aquellas destaca la de recibir sepultura en la capilla del Rosario del convento dominico de la capital, donde ya se encontraban los restos de su esposo, amortajada con el hábito de San Francisco²¹. Nada más dice digno de reseñar, pues todas sus disposiciones quedan en poder de los jesuitas, pero hemos de destacar que entre los testigos que acompañan a doña Rosalía figura Pedro Laboria, buena prueba de la cercanía del escultor andaluz con esta familia, que debió protegerle y promocionarle durante su estancia en Santafé. La estrecha confianza de la otorgante con algunas figuras relevan-

tes de la Compañía de Jesús, hace más comprensible la dedicación de Laboria a la orden de San Ignacio. El dos de mayo de 1740 doña Rosalía otorgó el testamento de su esposo en virtud del poder que mutuamente se habían otorgado en 1736, ya citado. Según este último instrumento sabemos que don Cristóbal había recibido sepultura en la bóveda que ambos esposos disponían en la capilla del Rosario de Santo Domingo, acompañando a su entierro el deán y cabildo de la Catedral Metropolitana. No tienen descendencia alguna. Como en el caso anterior, Laboria vuelve a figurar en calidad de testigo²². Volvería doña Rosalía a otorgar testamento en términos parecidos a los ya vistos en 1748, si bien ahora pese a volver a depositar todo su afecto y mandas testamentarias en manos de los padres jesuitas, no figurará Laboria entre los testigos²³.

20 Don Cristóbal López de Vergara fue hijo de don Juan López de Vergara, difunto y doña Antonia de Montoya. Doña Rosalía de Santamaría de don José de Santamaría y Angulo y doña Catalina Rodríguez Galeano, difuntos. No tienen descendencia, otorgándose mutuo poder para testar. Desean ser enterrados en la iglesia del convento dominico de Santafé, en el lugar que se les disponga. Archivo General de la Nación (Bogotá) (AGN). Notarías de Bogotá. Notaría 1ª, 1736, vol. 157, fols. 552r. - 556r. Poder para testar, 1736-X-17. La madre de don Cristóbal declaró en 1730, según documento inserto en el citado testamento, que los bienes adquiridos por su hijo fuera de la patria, con su trabajo e industria, le pertenecen sin que nadie pueda exhibir derecho sobre los mismos. AGN. Notarías de Bogotá. Notaría 1ª, 1736, vol. 157, fol. 554r.-v. Esta declaración da pie a pensar que don Cristóbal López de Vergara desempeñara alguna profesión lucrativa, como el comercio a parte de ostentar el rango de capitán del ejército. En el mismo documento se indica que en 1730 se encontraba en Madrid.

21 AGN. Notarías de Bogotá. Notaría 3ª, 1738-1741, vol. 178, fols. 349r.-350v. Otorga poder a procuradores para que cobren las cantidades que le debían a su difunto esposo, del que se declara heredera. AGN. Notarías de Bogotá. Notaría 1ª, 1740-1741, vol. 162, fols. 16-18. 1740-I-24.

22 Agradezco este documento a la generosidad de la profesora Laura Liliana Vargas Murcia. AGN. Notarías de Bogotá. Notaría 1ª, 1740-1741, vol. 162, fols. 83r.-85v. 1740-V-2. Entre las mandas de interés destacamos que sus bienes fueron inventariados y además dispone de 5465 patacones y 5 reales y medio que llevó a la ciudad de Quito don Alejo González de Mendoza y hasta la fecha no ha dado cuenta de ellos. Además prestó 1000 patacones al Virrey del Nuevo Reino don Jorge de Villalonga, que deben cobrarse, pues sólo ha recibido de ellos “un biombo de charol, dos cofres, un escritorio con su bufete del mismo charol, tres láminas, con // marcos de cary con las advocaciones de Nuestra Señora de Mongui, Sr. Sn. Antonio y Sn. Franco. Xavier, una armazón de forlón y una porción de clavos dorados...”. Tenía casas de morada de su propiedad en la esquina de la plaza mayor. Había pagado 5000 pesos de a diez reales de plata, por el corregimiento de la ciudad de Quito, que no llegó a servir por sus achaques. Don Juan José de Arrambide de Cádiz le debe 5327 patacones. Tiene otras deudas por negocios de vino. El inventario de la dote que llevó doña Rosalía al matrimonio está integrado por abundantes joyas de metales y piedras preciosas. La nombra heredera y albacea universal de sus bienes.

23 AGN. Notarías de Bogotá. Notaría 3ª, 1747, vol. 188, fols. 86r.-87r. 1748-VII-23. Rosalía de Santamaría, viuda y vecina de Santafé, otorga poder a los padres de la Compañía de Jesús Pedro Fabro, Tomás de Casabona y Francisco Rauber, provincial, rector y procurador general de corte en el Colegio Máximo “... por la grand satisfazon. de su Xptiandad zelo y virtud en cuiu atenzon. y atento a lo referido...”, otorga todo su poder para que en su nombre ordenen su testamento, según les tiene comunicado, con facultad para instituir herederos, y redactar mandas,

Pedro Laboria: *San Francisco Javier moribundo*. 1739. Iglesia de San Ignacio, Bogotá

Foto: Jaime Humberto Borja



No estaban cerca aún los últimos días de la señora, pues fallecería hacia 1760, dejando por heredero de todos sus bienes al Colegio Máximo²⁴. Curiosamente, otra vez sin citar fuentes, Acuña indica que Laboria residió en el colegio de la Compañía en Santafé, por lo que se tenía como padre jesuita del mismo²⁵.

“Para la iglesia del Colegio Máximo de Santa Fe no hubo jamás eclipses ni padecer escaseces; cada día fueron mayores el esplendor del culto, la riqueza de su tesoro,

lo exquisito de sus pinturas, imaginería y labras”²⁶. Las palabras del historiador Hernández de Alba expresan con exactitud los afanes jesuíticos por el esplendor de sus templos, de manera que hasta la expulsión de la Compañía en 1767, parece fue nota constante no sólo añadir nuevos elementos persuasivos, útiles al culto y la catequesis, sino también renovar todo de acuerdo a las innovaciones estéticas de los tiempos. Así ocurre desde principios del XVIII, de manera que Laboria resultaría una pieza clave para la emulación artística con otras órdenes religiosas. La iglesia de San Ignacio pretende marcar así diferencias y apostar por un “modo jesuítico” identitario.

La primera de las obras notificada por las crónicas y fechada, quizás una prueba para comprobar la habilidad del artista y decidir luego sobre otros encargos, es el *San Francisco Javier moribundo* (1739), dispuesto en el banco del altar dedicado al Santo misionero²⁷. En el cuerpo del re-

nombrándoles asimismo albaceas.

24 “En 17 de febrero de 1760, a las nueve del día, murió mi Sra. D^a. Rosalía de Santamaría, benefactora de esta casa; enterróse en la bóveda del Rosario de Santo Domingo. Dejó al Colegio Máximo por heredero. Mucha falta me hizo”. Vargas Jurado, 1902: 51. Aquí se comprueba la estrecha relación que hubo de existir entre el cronista Vargas Jurado, doña Rosalía y su difunto esposo, por lo que hemos de dar por ciertos y fiables los datos que nos hizo llegar sobre Pedro Laboria y su llegada a Bogotá.

25 Acuña, 1967: 186.

26 Hernández de Alba, 1948b: 517.

27 Firmada y fechada en el ángulo inferior derecho: “Petrus

tablo, flanqueado por triples columnas ricamente retalladas, figura un gran cuadro que muestra al Apóstol de las Indias orientales predicando en actitud triunfal. El centro del banco fue ahuecado para contener la imagen yacente, en un entorno natural compuesto por fragmentadas rocas, plantas de carnosas hojas, un tronco seccionado con sus ramas leñosas y retorcidas, sin olvidar una serie de detalles que ambientan la escena como el fardo sobre el que apoya el Santo la cabeza, la biblia bajo el brazo derecho, el simbólico cangrejo, la hierba de la superficie, etc. En el tablero del fondo, a un lado destaca pintado un paisaje arbolado y al otro el galeón portugués que le dejó abandonado en la isla de Sancian²⁸. El cuerpo, enfundado en la habitual sotana negra, se retuerce contorsionado, contribuyendo al efecto escénico. La elaborada composición adquiere niveles máximos en la minuciosa talla de los rasgos anatómicos, en el rostro los ojos con iris desplazados, la boca abierta estertórea, cabellos y barbas minuciosamente ondulados, etc. A decir del historiador Ibáñez, «hay un profundo sentimiento en la expresión del moribundo rostro, cubierto ya por el tinte amarillo y las sombrías líneas de la muerte. Todo en esta imagen es correcto...»²⁹, Sobre salen en manos y pies la plasmación verídica de tendones, venas y arrugas de la piel, todo lo cual postula a Laboria como esmerado anatomista, capaz de transmitir los efectos de la edad en el cuerpo, tal como igualmente se verá en otras realizaciones. Tanto detalle escenográfico demuestra el buen conocimiento de las realizaciones italianas a modo de “teatrini”, muy habituales en la escuela genovesa y en la siciliana según observan autores de esta última como Giacomo Serpotta. El profundo realismo y efecto dramático sitúa esta obra entre las mejores del barroco americano, en atención a sus connotaciones patéticas e insinuación de la muerte. Es posible que le fuera impuesto al maestro

Laboria Faciebat. St. Fidei A° 1739”. El Santo mide 1,30 mts. de largo.

28 Álvarez y Rozo, 2002: 15-16. Véase además sobre esta obra, Acuña, 1932: 42. 1964: 34. 1967: 186. Arbeláez Camacho y Gil Tovar, 1968: 129. Gil Tovar, 1983: 993. Destacamos la precisa interpretación simbólica de Villalobos, 2012: 155-158.

29 Ibáñez, 1891: 69.

como modelo algunas de las versiones de la *Muerte de San Francisco Javier* de Gregorio Vázquez de Arce, de la iglesia de San Ignacio, Colegio Máximo de María Inmaculada o Museo de Arte Colonial³⁰. El estudio técnico en cuanto a la determinación de bloques ensamblados, técnicas de talla, estofado y carnaciones, ha sido abordado en profundidad por María del Pilar Álvarez y Lina María Rozo³¹.

Debió tener en cuenta el escultor alguna estampa que le proporcionarían los jesuitas santafereños o traería de España, como las de Francisco María Francia, Benoit Farjat o Giovanni Battista Gaulli, en las cuales se representa al Santo reclinado, bajo un cobertizo, portando un crucifijo y mirando al cielo, sin embargo aquí debió acomodarse al estrecho espacio rectangular, de manera que figura totalmente tendido. Sigue de cerca el relato del biógrafo Torsellini, autor de la primera vida impresa del misionero³². Pudiera estar relacionada esta imagen con la devoción al Santo como abogado de la buena muerte, para cuyo propósito fue establecida la práctica del rezo de la “decena”, o “diez viernes”, símbolo de la década que pasó el jesuita navarro en misiones³³.

Superior en cuanto a pretensiones teatrales y escenográficas, quizás la más grandiosa producción santafereña de Laboria, es el denominado *Rapto o Éxtasis de San Ignacio*, obra con la que pensamos culmina su estancia en Santafé, habida cuenta del año que la fecha, 1749³⁴. Esta obra se

30 AA. VV., 1996: 118-119. Número de inventario 034. Fechada en 1688.

31 Álvarez y Rozo, 2000: 42-51. Estudio fundamental sobre los presupuestos tecnológicos de la obra de Laboria, presentado como tesis del grado en Conservación y Restauración de Bienes Muebles, en la Universidad Externado de Colombia y depositado en su biblioteca general, sign. T 730 A473E. Agradecemos al personal de la biblioteca, las facilidades y ayuda prestada para la consulta de este trabajo.

32 Torsellini, 1600: 254r.

33 Véase sobre la iconografía de la muerte de San Francisco Javier, Fernández Gracia [R.F.G.], 2006a: 386. Torres Olleta [M.G.T.O.], 2006: 384 y 388. Fernández Gracia, 2006b: 257-260.

34 Mide 2,92 mts. x 2,12mts. En la inscripción, más visible que cualquier otra, ubicada en el ángulo inferior izquierdo consta el nombre del autor, su lugar de nacimiento y confección en Santafé el año 1749. Véase nota al pie n° 9. En el Museo de Arte

Pedro Laboria: *Rapto de San Ignacio*. 1748-1749. Iglesia de San Ignacio, Bogotá.

Foto: Jaime Humberto Borja



ñera del barroco neogranadino, aúna todos los requisitos inherentes al movimiento cultural y artístico del que los jesuitas fueron en Europa y América, principales impulsores. Así, en el gran marco escenográfico se combinan pintura, relieve y escultura de bulto, con aparato escénico de rompimiento de gloria y recursos de perspectiva, abundando en el efecto teatral mucho más que en el caso anterior. A todo ello hay que añadir el cuidado mensaje basado en salmos y emblemas, que vaticinan los futuros triunfos de la Compañía, al servicio de la iglesia en todo el mundo. El relato intertextual e icónico adquiere especial dimensión, proclamando una idea triunfal de la Sociedad de Jesús en todo el orbe, iluminando las tinieblas del paganismo y desterrando la herejía protestante. El discurso debió estar al cuidado de alguno de los instruidos jesuitas del colegio bogotano.

La escena refiere uno de los éxtasis o raptos relatados por los biógrafos del Santo de Loyola, especialmente Ribadeneira, acaecidos durante sus once meses de estancia en la ciudad catalana de Manresa, después de pasar por el santuario de Montserrat. Unido a la parquedad alimentaria de sus penitencias, y el afán de experiencias que le acercaran a la divinidad, San Ignacio redacta en aquellos momentos sus ejercicios espirituales y siente la presencia divina en cada una de sus transposiciones, de manera que vaticina la futura Compañía y sus frutos a escala planetaria. Así lo narra el citado biógrafo:

«Estando todavía en Manresa, exercitandose con mucho fervor en las ocupaciones que arriba diximos: aconteció que un día de un Sabado, a la hora de Completas, quedo tan enagenado de todos sus sentidos, que hallándose assi, algunos hombres deuotos, y mugeres, le tuvieron por muerto. Y sin duda le metieran como difunto en la sepultura, si uno dellos no cayera en mirarle el pulso, y tocarle el coraçon, que toda via, aunque muy flacamente le latia. Duro en este arrebatamiento, o estasi, hasta el Sabado de la otra semana, en el qual día a la misma hora de Completas, estando muchos que tenían

cuenta con el presentes, como quien de un sueño dulce y sabroso despierta, abrió los ojos, diciendo con voz suaue y amorosa, ay Iesus»³⁵.

El Santo, enfundando en su ruda túnica cuya abertura deja ver el fajín espinoso que le oprime el vientre, es sostenido por un ángel. Su cuerpo, tendido sobre una estera, se ladea hacia el observador y, una vez más, tanto el rostro expresivo con ojos semiabiertos y mirada perdida, como tórax, manos y pies, denotan el buen conocimiento de la anatomía, subrayado en los pliegues, tendones y venas. El episodio acontece en el coro de la iglesia de la Seo, destacando al fondo altar principal donde figura la imagen de Nuestra Señora de Aránzazu, de la que era devoto el Santo. En acusada perspectiva vemos a la izquierda una de las galerías del hospital de la Caridad, con las camas de convalecientes, y en el lado contrario, a modo de gran ventanal, asoman los agudos cerros de Montserrat, el santuario mariano y el río Cardoner. La escena se complementa con el aparatoso rompimiento celeste, centrado por el sol divino con el triángulo trinitario, pues en uno de estos raptos presenció a las Tres Personas, rodeado de diez serafines y el nombre de Dios en caracteres hebraicos. Un grupo de ángeles, a la izquierda, sostiene un libro abierto con el emblema de la compañía (*“Ad maiorem Dei gloriam”*), y otro porta el escudo de la misma. La milicia celestial es premonición de la futura Compañía. A la derecha, distintas figuras angélicas exhiben palmas y coronas de flores y laurel, en señal de triunfo y glorificación de los abnegados jesuitas, muchos de los cuales recibirán martirio³⁶.

Siguiendo con este teatro visual, sobre dos escalones brota una masa nubosa sobre la que un ángel en actitud

Colonial se conserva una pequeña réplica de esta obra, en ocasiones citada como boceto, sin embargo exámenes recientes han comprobado que sus materiales son del siglo XX.

35 Ribadeneira, 1586: 25v. Posteriormente, en 1609, tomando como base la obra de Ribadeneira, fueron editadas en Roma las estampas basadas en dibujos de Rubens con el título *“Vitae Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris”*, los grabados se deben a Jean Baptiste Barbé, del círculo de los hermanos Wierix. En una de ellas se ilustra el rapto, cuya composición es distinta a la desarrollada por Laboria. La leyenda del pie, inspirada en Ribadeneira, da cuenta de la pérdida de las pulsaciones y de cómo volvió a la vida proclamando el nombre de Jesús. Ramos Domingó, 2003: 23-29 y 78-81.

36 Ramírez Uribe, 1980: 43-47.

inestable, pisotea con uno de sus pies dos libros alusivos a las herejías luterana y calvinista (“Haeresis Lutherana”, proclama el lomo de uno y en el otro se alcanza a leer “calviniana”); con una de sus manos sustenta un libro en el que puede leerse “Gladius Spiritus quod est verbu Dei” (la espada del Espíritu que es la palabra de Dios), aviso de la eficacia jesuítica en la difusión de la verdadera fe. Tras él dos orbes representan el Extremo oriente y otro América, símbolo de la futura proyección mundial de la actividad evangelizadora de los hijos de San Ignacio. No acaba aquí la carga simbólica de este ángel que centra la composición. En la coraza luce el símbolo solar de la Orden, con el “iesus” y, tras el, una filacteria indica, “Vnus non sufficit orbis” (no es suficiente un solo mundo), alusivo a la proyección mundial, más allá de Europa. A la izquierda, una figura angélica infantil lleva un cirio encendido y una filacteria que proclama, abundando en la voluntad evangelizadora de la Compañía, “Illuminare his qui in tenebris umbra mortis sedent” (iluminar a los que permanecen en la tiniebla y sombra de la muerte). Sendos ángeles portan a la derecha una sotana, capa y sombrero negro, indumentaria de los sacerdotes ignacianos. Restan sendas filacterias con sus respectivas leyendas, bajo el rompimiento de gloria. La primera, que fluye de cuatro trompetas símbolo de los cuatro puntos cardinales, contiene un fragmento del salmo 18: “In omnem terram exivit sonus eorum” (a toda la tierra alcanzó su sonido). Sobre la anterior, otra tira que sintetiza la principal misión de la Compañía: “Societas Fidem toto orbe divulgat” (la Compañía difunde la fe por todo el mundo)³⁷. Todos los emblemas empleados, tal como determinó Constanza Villalobos, proceden de una obra editada en Amberes en 1640, un siglo después de fundada la Compañía, la «Imago primi saeculi Societatis Iesu», de Jean de Tollenae³⁸.

37 Sobre este grupo escultórico han aportado información Acuña, 1932: 43. 1934: 218. 1964: 36. 1967: 186. Arbeláez Camacho y Gil Tovar, 1968: 128-129. Gil Tovar, 1983: 993-994. 1997: 155. Álvarez y Rozo, 2000: 21-22. Londoño, 2001: 118-120. Álvarez y Rozo, 2002: 16-17. Villalobos, 2012: 104-122.

38 Villalobos, 2012: 104-122, en especial, 107-118.

La elocuente representación plástica con el arrebató místico del joven Ignacio, es premonición de la futura Compañía de Jesús, proclamándose mediante los aludidos textos su grandeza y vocación universal. Todo un alegato triunfal que no pretende sino insistir en su protagonismo en tierras americanas, en cumplimiento de los designios del fundador, que alentó la lucha frente al protestantismo y la extensión de la fe católica a todos los rincones del planeta. Es, a nuestro juicio, una de las más logradas muestras de barroquismo artístico y discursivo de la Nueva Granada, una manifestación singular de escultura, pintura, escenografía, alegoría y simbolismo, expresiva como pocas de la aspiración barroca a la integración de las artes. En esta obra parecen resonar las gongorinas estrofas que al fundador de la Compañía le dedicara uno de sus seguidores neogranadinos, el jesuita Hernando Domínguez Camargo, quien en su “Poema heroico”, versifica sobre el rapto:

*«En este Patmos, pues, Dios lo arrebató
por siete soles a que viva ausente
de sus miembros el alma; con el trata,
cuanto en los siete fabricó potente
días de la semana, en el retrata
un cielo nuevo, un orbe floreciente,
pues vincula un portentoso a cada día,
en la que allí le dicta Compañía»³⁹.*

Según evidencian las escasas fechas que manejamos, si la primera obra encargada por los jesuitas bogotanos a Laboria fue el *San Francisco Javier moribundo* (1739), y la última, también fechada según vimos, *El rapto de San Ignacio* (1749), en medio de ambos años, y a lo largo de una década, se situarían otras realizaciones que sabemos acometió para la iglesia ignaciana. Entre ellas destaca el *San Francisco de Borja*, firmada pero no fechada, sin duda obra cumbre entre las esculturas de bulto salidas de su obrador. Centra el retablo del altar de los “tres franciscos” y, aunque carecemos de fecha, es posible que su ejecución

39 Domínguez Camargo, 1666: 151.

Pedro Laboria: *San Francisco de Borja*. C. 1743. Iglesia de San Ignacio Bogotá. Foto: Jaime Humberto Borja



tuviera lugar hacia 1743 cuando el duque de Gandía y Santo, fue vuelto a proclamar, como lo había sido en 1625, protector de la ciudad frente a los terremotos⁴⁰. No olvidemos que ese año, el 18 de octubre, la capital había quedado seriamente dañada por un sismo que ocasionó ruinas incontables en conventos e iglesias, a parte del caserío⁴¹. Quizás fuera entonces cuando se decide entronizarlo en un altar. El primero en exaltar las excelencias de la imagen fue el ya citado jesuita Salvador Gilij, cuando asegura,

*«Si quisiera hablar de las estatuas hechas por los artistas nacionales, ya en bajo relieve, ya aisladas o desprendidas del todo, tendría que describir una por una las obras insignes del español don Pedro Laboria, que hizo muchas en mi tiempo a petición de los jesuitas en Santafé. Baste decir que algunas, especialmente el San Francisco de Borja que yo vi, son muy hermosas. Con todo eso, no sé que este excelente escultor haya abierto taller de un arte tan noble y útil para los santafereños»*⁴².

Es una escultura colmada de virtuosismo y acentuado efecto dinámico⁴³. Sorprende, según da a entender el estudio de Álvarez y Rozo, que los vuelos y pliegues tan complejos de manto, estola y otros elementos, se encuentren tallados en lo que parece ser madera de caoba, prescindiendo por completo de las telas encoladas, a

40 El culto a San Francisco de Borja cobra impulso a partir de 1625, cuando se celebraron importantes fiestas en Santafé, con motivo de su beatificación, organizadas por el presidente de la Real Audiencia Juan de Borja y Armendia (1564-1628), nieto del IV duque de Gandía, San Francisco de Borja. Mercado, I, 1957: 86.

41 Vargas Jurado, 1902: 24-25. Ibáñez, [1891 (1951)]: 180-181. Martínez Silva, 1987: 195-196.

42 Gilij, 1784: 363. Citado en Acuña, 1964: 34. Figura también la cita en Álvarez y Rozo, 2000: 21.

43 Mide 1,87 mts. de altura.

Pedro Laboria: *Ángel*. c. 1740-1749. Iglesia de San Ignacio
Bogotá. Foto: Jaime Humberto Borja

pesar de su fácil y cómodo trabajo⁴⁴. El cuerpo del Santo se contorsiona, con la pierna derecha elevada sobre los honores refutados: la mitra episcopal, el capelo cardenalicio y la corona ducal. El adelantamiento de los brazos y el giro de la cabeza contribuyen a la movilidad, pero la mayor carga barroca depende de los complejos pliegues de la estola, sobrepelliz y manto, enrollado este último en ambos brazos en torsión helicoidal. El influjo berniniano vuelve a manifestarse en la vistosa peana, donde se integran los señalados elementos honoríficos denostados, además de un yelmo con pluma y la capa de una orden militar, señal de la renuncia también a los éxitos militares y mundanos. Esta acumulación simbólica es habitual en las esculturas barrocas genovesas. Señalamos la riqueza del estofado de la estola y cenefa de la sotana, expresando uno de los rasgos distintivos del buen hacer de Laboria, el esculpido acabado de las imágenes, con abundancia de oro, colores a punta de pincel brillantes, relieves con esgrafiados y grabados, de manera que se imitan con bastante precisión motivos vegetales en forma de hojas, vainas y flores, simulando bordados⁴⁵.



Vargas Jurado, según dijimos contemporáneo del escultor y muy próximo al mismo a través de la amistad que le unía a doña Rosalía de Santamaría y don Cristóbal López Vergara, informa de las obras que realizó para los jesuitas, además de las tres señaladas, un *San José*, que pensamos puede ser el hoy dispuesto al culto en la catedral santafereña. Sin embargo, no cita otras piezas que se le han asignado en ocasiones como el *San Ignacio* del retablo mayor, otro que se encontraba en la sacristía, con brazos extendidos en actitud gesticulante y el *San Alonso Rodríguez*, también del retablo que preside el templo jesuítico, desde hace tiempo rechazados como obras de Laboria por Arbeláez y Gil Tovar⁴⁶, pues ciertamente no concuerdan del todo con el estilo definido del escultor sanluqueño. Estimamos que si pueden estar vinculados con el maestro los dos *ángeles* insertos en las hornacinas laterales del retablo dedicado a la Virgen de la Estrada, cuyas formas recuerdan a los ángeles del *Rapto de San Ignacio*.

Incluimos ahora, en el apartado dedicado al templo de la Compañía, el *San Joaquín* hoy dispuesto en un retablo del templo franciscano de la capital. De momento es la obra más temprana que podemos contemplar en el catálogo del escultor pues, tal como informa Vargas Jurado, fue elaborada en Cádiz en

44 Álvarez y Rozo, 2000: 84-87.

45 Acuña, 1964: 36. 1967: 186. Arbeláez Camacho y Gil Tovar, 1968: 129. Gil Tovar, 1983: 993. Álvarez y Rozo, 2000: 84-91. 2002: 17-18.

46 Arbeláez Camacho y Gil Tovar, 1968: 129.

Pedro Laboria: *San Joaquín*. ¿1729?. Iglesia de San Francisco, Bogotá
Foto: Autor.



1729 y llevada al Nuevo Reino por don Cristóbal López de Vergara, disponiéndose posteriormente, en 1757, en el altar que había fundado en la iglesia de San Ignacio su viuda, la citada doña Rosalía⁴⁷. Según se infiere, esta pudo

47 “En 31 de julio de este año, día del Señor San Ignacio, se colocó en su iglesia la Capilla que hizo y costó mi Señora D^a Maria Rosalía de Santamaria, y en ella al glorioso Señor San Joaquín, hecho en Cádiz por D. Pedro Laboria, en el año de 1729, que trajo D. Cristóbal Vergara, su esposo, con unos espejos y arañas de bronce que también puso en la capilla”. Vargas Jurado,

ser la obra que posteriormente decidiría la contratación de Laboria para el desarrollo de su actividad en Santafé. Con posteridad a la expulsión de la Compañía, en 1767, la escultura fue vendida en diferentes ocasiones hasta que finalmente la adquieren los franciscanos, sus actuales propietarios⁴⁸. Muestra, si es cierto el año de su ejecución, a un joven escultor formado y experto en el arte de la escultura. Los detalles fisionómicos, delatores de la edad avanzada del padre de la Virgen, barbas distribuidas en mechones recorridos por finos surcos, agrupados en voluminosas masas, la correcta representación de las venas en manos, minuciosidad del trabajo del pelo de la pelliza, el marcado contraposto, el vistoso estofado a base de motivos vegetales, concuerda con el estilo conocido del escultor en su etapa santafereña. Según Arbeláez y Gil Tovar, está firmada, extremo que no hemos podido comprobar⁴⁹. Serviría de modelo al *San Joaquín* posteriormente confeccionado para los dominicos, e incluso guarda relación con el de las carmelitas, hoy en el Museo de Arte Colonial.

Aunque tampoco fuera prevista para los jesuitas bogotanos, sino para el templo de la misma orden en Tunja, vamos a analizar la escultura de *San Antonio de Padua*, que hoy en día puede verse en el retablo mayor de aquella iglesia tunjana⁵⁰. Según Vargas Jurado fue encargo de don Cristóbal López de Vergara, para los jesuitas de la capital boyacense, por lo que debió ser realizado entre 1738 y 1740, pues el último de los años murió repentinamente el capitán vasco⁵¹. En línea con otras creaciones del escultor sanluqueño, el *San Antonio* de Tunja adopta el habitual contraposto acentuado; sobre el libro que sostiene, el Niño en decidido paso se abalanza sobre el cuello del franciscano, uniendo su mejilla a la suya. Las facciones

1902: 47. Citado también en Álvarez y Rozo, 2002: 15.

48 Arbeláez Camacho y Gil Tovar, 1968: 131-132. Mide 1,67 mts.

49 Arbeláez Camacho y Gil Tovar, 1968: 132.

50 Mide 1,45 mts. de altura. No se observa inscripción alguna de firma o fecha.

51 Vargas Jurado, 1902: 19. “fue quien trajo de España al escultor Laboria, a quien hizo este un San Antonio de Padua, para Tunja”.

Pedro Laboria: *San Antonio de Padua*. C. 1738-1740
Iglesia de San Ignacio, Tunja. Foto: Autor. Retoque: César Díaz San Luis



finas y juveniles de aquel contrastan con la regordeta y encantadora figura infantil, mofletuda, de cabello revuelto, muy plástico y preciosista, de manera que componen una afectiva y cariñosa escena. El hábito está ornamentado con ramilletes florales y flores cuadrifoliadas, cuyo dorado destaca sobre la oscuridad de la cruda tela⁵².

52 Acuña, 1964: 34. Arbeláez Camacho y Gil Tovar, 1968: 130. Ortega Ricaurte, 1979: 237. Gil Tovar, 1983: 992-993. Álvarez y Roza, 2000: 20. 2002: 18. Fajardo de Rueda, 2007:

Con estas obras los jesuitas debieron mostrarse como auténticos innovadores de la plástica neogranadina del momento, superando así las realistas, dramáticas y a veces anodinas imágenes hasta entonces habituales, como también a las refinadas creaciones, del taller quiteño. El impacto entre los feligreses debió ser significativo.

OTRAS ÓRDENES RELIGIOSAS, CATEDRAL Y PARROQUIAS SANTA FERREÑAS.

El éxito de las primeras realizaciones para los jesuitas daría lugar a la emulación por parte de conventos, la propia catedral y ricos patrocinadores, vinculados al poder colonial. El clero y los pudientes pusieran sus miras en los primeros trabajos que desarrollara. En esta dinámica se sitúa una de sus más originales y sorprendentes esculturas, la *Santa Bárbara* (1740)⁵³, pensada para presidir el renovado templo parroquial del extremo sur de la capital. En las primeras décadas del XVIII puede fecharse el retablo que preside el presbiterio y, si hacemos caso una vez más de Vargas Jurado, en 1739 entró de cura en la parroquia el Dr. Olaya, quien costó el nuevo camarín⁵⁴ antepuesto al retablo mientras la escultura, contratada por el canónigo Francisco Dávila, sería costeada por el oidor de la Real Audiencia, don José Quintana, quien abonó por ella 355 pesos⁵⁵. No sería dispuesta en su nuevo emplazamiento,

286. Aprovechamos la mención al *San Antonio* de Laboria, para descartar la atribución de otra figura de la misma advocación efectuada más recientemente, el de la colección Coll y Cortés de Madrid, pues no guarda la más mínima relación con las formas propias de Laboria. Amador Marrero, 2011b: 65-66.

53 Mide 1,63 mts. de alto. Reza la inscripción en el frente de la peana: "Petrus Laboria faciebat Sta. Fide A° 1740".

54 "En este año de 739 entró de Cura de Señora Santa Bárbara el Dr. Olalla, quien hizo el camarín para la Santa, la que es de mano de Laboria, español, insigne escultor...". Vargas Jurado, 1902: 18. Ibáñez, 1891: 56-57.

55 Acuña, 1964: 34. 1967: 186. Gil Tovar, 1983: 992. Ortega Ricaurte, 1979: 237. Falleció el oidor Quintana el año de 1740, cuando había sido destinado a Panamá y está sepultado en San Juan de Dios, véase Vargas Jurado, 1902: 20. Francisco Dávila Maldonado, canónigo de la catedral santaferña, había fallecido ya el 28 de agosto de 1739, por tanto debió encargarse la escultura

Pedro Laboria: *Santa Bárbara*. 1740. Arquidiócesis de Bogotá

Foto: Autor. Retoque: César Díaz San Luis



en sustitución de una imagen pictórica anterior, obra del pintor Antonio Acero de la Cruz⁵⁶, hasta el año de 1742, cuando parece quedó instalado el nuevo camarín o tabernáculo⁵⁷.

La Santa fue representada en un episodio del martirio que podemos considerar fue exclusivo del Nuevo Reino, en estos instantes. No encontramos durante el barroco, paralelos iconográficos en Europa u otros lugares de América. Nos referimos al pasaje en que le fue cercenado uno de sus senos, antes de la decapitación definitiva, acometida por su propio padre, Dióscoro, según transmite la *Leyenda Dorada* de Santiago della Vorágine⁵⁸. De esta forma, la mártir, atada al tronco de un árbol, incurva su inestable cuerpo, elevando la pierna izquierda y el brazo contrario, mientras alza la cabeza y dirige la mirada al angelillo que, desde el cielo, le dispensa la palma martirial. Viste ricas prendas, con túnica blanca interior, saya que imita estar bordada con brocados, y corpiño ajustado a la cintura con un cinturón. Es un conjunto escultórico de gran interés integrado por la propia imagen de la Santa, el tronco arbóreo y el pequeño ángel que desciende desde las alturas. Pese a la expresión directa del cruel martirio y el rostro cuya boca abierta exhala un gemido, el refinamiento clásico impregna toda la obra. La delicadeza, expresión suave, búsqueda consciente de la belleza, apartan el pathos y el realismo lastimero. El preciosismo del estofado, según adelantamos compuesto por motivos florales

con anterioridad. Este día, su hermano Nicolás, abogado y alguacil mayor de la Real Audiencia, heredero y albacea del canónigo, dona a la confraternidad de Santa Bárbara, “para aumento de ella”, una casa de tapia y teja, situada en la parroquia de la Santa Mártir sobre la que estaban impuestos 150 patacones de principal. AGN. Notarías de Bogotá. Notaría 1ª, vol. 161, 1739, fols. 274v.-276v. Unos días antes, el 22 del mismo mes, efectuó otra donación, a la Virgen de Chiquinquirá de la misma parroquia, “para aumento de su culto”. AGN. Notarías de Bogotá. Notaría 1ª, vol. 161, 1739, fols. 276v.-277r.

56 Acuña, 1932: 42-43. 1934: 218.

57 “En 4 de Febrero de este año 742 se colocó el camarín de Santa Bárbara, que lo costeó el Dr. Olaya”. Vargas Jurado, 1902: 23. Ibáñez, [1891 (1951)]: 56-57. Según Ibáñez ascendió el camarín a la suma de 3.609 pesos y dos reales.

58 Vorágine, 1982: 896-903.

dorados, se complementa con las carnaciones brillantes que acentúan la belleza de la figura femenina.

Hemos de preguntarnos por el origen de tal iconografía, donde falta la tradicional torre y se representa uno de los momentos previos al desenlace final. Sin duda, la citada pintura de Acero de la Cruz que ocupaba anteriormente el altar mayor de la parroquia, marcaría la pauta iconográfica, según podemos ver igualmente en otras representaciones pictóricas de mediados del XVII, efectuadas en la Nueva Granada, como son las de Baltasar de Vargas Figueroa (1620-1667), dedicadas al *martirio de Santa Bárbara*, en uno de cuyos cuadros, de la misma iglesia parroquial, se representa el momento en que un verdugo le cercena uno de los senos, adoptando una postura próxima a la posterior escultura de Laboria, mientras en otros aparece el acto de la decapitación, según la composición grabada por Jerónimo Wierix⁵⁹. En Europa, es en el arte medieval donde en ocasiones encontramos verdugos que se ensañan en el ultraje y extirpación de los senos, como vemos en una de las escenas del martirio del *Políptico de Santa Bárbara* (1415), del maestro Francke, resguardado en el Suomen Kansallismuseo de Helsinki (Finlandia). De igual modo tenemos la misma versión del martirio en el *Retablo de Santa Bárbara* (1447) de Wilhelm Kalteysen (1420-1496), del Museo Nacional de Varsovia (Polonia), retablo de Neustift de Friederich Pacher (c. 1435-c. 1508). Ya en el Renacimiento Lorenzo Lotto representaría una escena parecida en los frescos dedicados a la vida de la Santa en el oratorio Suardi de Trescore (Italia), de 1523-24⁶⁰. Su devoción y culto fue en ascenso durante los siglos XVII y XVIII, asociado a su condición de intercesora frente a rayos y tormentas, o como patrona de artilleros. La iconografía habitual es la que le representa junto a la torre, sin referencias martiriales. Como protectora frente a las tempestades se le dedicó la primera capilla en Santafé,

en 1565, erigida en parroquia en 1585⁶¹. Como abogada de la buena muerte, su devoción experimentaría notable impulso, tal como evidencia la impresión de devocionarios y novenas especializadas en relatar su vida, martirio y propiciar su intercesión. Precisamente en 1741, cuando se renueva la imagen y el ornato del altar mayor, fue reimpreso en Santafé un devocionario dedicado a la mártir, promovido por el canónigo de la catedral don Francisco Olarte Herrera y Cifuentes⁶². De sus líneas se desprende el poder intercesor de la Santa, a la hora de la muerte, a la vez que se insiste en su cruel martirio, del que se cita «Bárbara, que con el ardiente zelo de la honra de Dios, padeciste en una horrible cárcel hambre, sed y crueles azotes, y con admirable paciencia toleraste te cortassen tus delicados pechos, y que con tenazas ardientes te despedazassen tu virginal cuerpo, y últimamente, que tu propio padre te cortasse la cabeza...»⁶³, insistiendo el manual, entre las múltiples jaculatorias, en recordar el tormento con el que pintores y el propio Laboria la representan. Circularían también por territorio americano otros devocionarios reimpresos en España a lo largo de los siglos XVII y XVIII, como el debido a Fray Francisco de Jesús María, donde vuelve a insistirse en el peculiar martirio, todavía con mayor abundancia:

*«Cumpliose el deseo el tirano Marcias no con uno tan atroz, como inspirado de el demonio, mandó, que con agudos cuchillos la fuesen quitando a pedazos los pechos. Fue vehementissimo el dolor, que (como en parte tan delicada) sintió en este martyrio la Santa, sintiendo aún mas, que sus castos pechos fuessen manoseados de aquellas torpes, y malditas manos. Pero como el amor a su Esposo Christo era tan excessivo, sufriolo con admirable paciencia»*⁶⁴.

61 Fajardo de Rueda, 1992b: 6-9.

62 *Exercicio cotidiano, y devoción a la Gloriosa Virgen, y Martyr Santa Barbara, para el uso de sus devotos... En Santa Fe de Bogota: en la imprenta de la Compañía de Jesús. Año de 1741.* Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, libros raros y manuscritos, sign. 248.143. 051e. Agradecemos al personal de la biblioteca las facilidades y ayuda prestada para la consulta de esta y otras obras.

63 *Exercicio cotidiano...*, 1741: 2.

64 *Arco de paz, y torre de fortaleza, vida, martyrio, y prodigiosos mila-*

59 Ambos son propiedad de la parroquia bogotana de su advocación. Fajardo de Rueda, 1992b: 21.

60 Sobre la iconografía de la Santa véase Reau, 1958: 169-177, en especial 175-176.



Pág. anterior

Anónimo. *Virgen de la Peña*. (Restaurada y policromada por P. Laboria en 1740). Iglesia de la Peña, Bogotá. Foto: Autor

Todavía en el XIX se siguen imprimiendo, ahora en la nueva República de Colombia, novenarios dedicados a la Santa protectora frente a las tormentas y la muerte súbita⁶⁵.

La escultura bogotana observa detalles de logrado virtuosismo en la representación de la cándida frescura del rostro de la joven y en la espléndida melena, compuesta de finos y ondulados mechones, anudados a la altura de la nuca para luego discurrir arremolinadamente sobre la espalda⁶⁶. El recuerdo de Bernini vuelve a estar presente en esta composición capilar, que nos trae a la mente cabelleras como la de *Anima Beata*, de la Embajada de España ante la Santa Sede o la *Santa Bibiana*, en la iglesia homónima de Roma. La imagen tendría sus réplicas, prueba del éxito de la iconografía en su versión escultórica, tal como vemos en una pequeña talla de la iglesia franciscana de Bogotá, otra en el Museo de Arte Colonial⁶⁷ o en el templo dedicado a la Santa en Tunja, versión tardía, de mediados del XIX debida al escultor Bernabé Martínez, miembro de una estirpe de artistas decimonónicos herederos del arte del sanluqueño⁶⁸ y otros escultores barrocos.

El mismo año que se concluyó la *Santa Bárbara*, Laboria recibe un encargo particular, la restauración, quizás remodelar y policromar un grupo escultórico en piedra, que era entonces uno de los hitos de la devoción santafereña, la *Virgen de la Peña*, a la que se rinde culto en su iglesia ubicada a los pies de la cordillera, sobre el barrio

de La Candelaria. Un grupo escultórico compuesto por la Sagrada Familia, donde María y José sostienen al Niño en edad infantil, acompañados del Arcángel Gabriel, que porta una custodia. La imagen, descubierta en circunstancias milagrosas el año de 1685, tallada en los cerros más altos, fue desprendida de la roca madre y se trasladó hasta su actual emplazamiento en 1714, habida cuenta de la extrema dificultad para que los fieles ascendieran al lugar donde se halló. Después de aquella delicada y compleja operación se le construiría el actual templo, finalizado en 1722⁶⁹. Desde entonces no cesaría el embellecimiento del recinto, destino cotidiano de peregrinaciones. En tiempos del capellán Baltasar de Mesa Cortés, nombrado en 1723, el santuario vivió días de esplendor económico y no extraña que de inmediato se pensara en la llamada “refacción” de las imágenes⁷⁰. Struve Haker proporciona la información contenida en el desaparecido archivo del santuario, según la cual Pedro Laboria inició los trabajos de adecuamiento del grupo el 11 de agosto de 1740 y los finalizó el 17 de septiembre siguiente, disponiéndose nuevamente al culto en su camarín el 29 de septiembre. Importaron los retoques y policromía 138 pesos⁷¹. Quizás el escultor retallara rostros, cabellos y barbas de San José, dotando al conjunto de encarnación, color y estofado en los vestidos, buscando un mayor grado de realismo que impactara en los fieles. Seguiría así el ejemplo de otra escultura pétrea muy venerada en la ciudad, dotada de color, como es la *Virgen del Campo*. Se nota especial cuidado en las carnaciones, además del colorido de mantos y túnicas, con cenefas provistas de elementos vegetales dorados.

En 1970 el Ministerio de Cultura adquirió para el Museo de Arte Colonial de Bogotá una de las más populares creaciones de Laboria, *San Joaquín y la Virgen niña* (1746). Su ondulante y contrapuesto movimiento, tanto de la

gros de Sta. Bárbara, Virgen y Mártir ... Escrita por el P. Fr. Francisco de Jesús María. Año de 1746. En Madrid a consta de D. José Alonso y Padilla, librero de cámara de S. M... Biblioteca Nacional de España, sign. U/6817, para la cita p. 52.

65 *Novena a la Gloriosa Virgen y Mártir Santa Bárbara, como se practica en el convento de predicadores en la capital de Colombia... Bogotá, Imprenta de la República por Nicomedes Lora Año de 1823.* Biblioteca Luis Ángel Arango, del Banco de la República, sign. mss. 18-03-96.

66 Con carácter general, sobre la escultura véase Acuña, 1932: 42-43. 1934: 218. 1964: 34. Arbeláez Camacho y Gil Tovar, 1968: 130. Ortega Ricaurte, 1979: 237. Gil Tovar, 1983: 992. Fajardo de Rueda, 1992b: 6-9 y 20. Álvarez y Roza, 2000: 52-57. 2002: 16.

67 Número de inventario 115. 20 cms. de altura.

68 Acuña, 1967: 188.

69 Mesanza, 1950: 163-168. Struve Haker, 1955: 35-72.

70 El término se debe al autor que proporcionó las primeras noticias sobre la intervención de la imagen por Pedro Laboria, aludiendo a una leyenda que declaraba esta intervención, sin embargo no acertó a leer el año, que cree ser 1730. Matallana, 1815: 17.

71 Struve Haker, 1955: 104.



Pedro Laboria: *San Joaquín y la Virgen niña*. 1746
Museo de Arte Colonial, Bogotá. Foto: Museo de Arte Colonial

Virgen como de San Joaquín, ha dado lugar a que se les suponga entablando una danza⁷². Vuelve el artista a plasmar con especial encanto femenino el cabello de la Niña. Originalmente sobre la pierna del Santo figuraba suspendido un libro, de manera que la Virgen escenificaba la desenfadada lectura del mismo. Al rutilante y acompasado movimiento de ambas figuras se suma el preciosismo de estofados y dorados que las enriquece y dota de acentuado y delicado barroquismo de gusto próximo al rococó⁷³. En viejas fotos puede apreciarse, todavía en el cenobio carmelita, una imagen de vestir de *Santa Ana*, hoy en paradero desconocido, que no creemos fuera obra del escultor.

Tal como han hecho ya otros autores, descartamos como obra de Laboria el *Niño Dios sobre querubines*, del mismo Museo, al parecer atribuido y firmado por Luis Alberto Acuña, para darlo como obra del escultor. Aunque su barroquismo y desenvoltura son evidentes, más bien parece obra de algún autor andaluz seguidor de Pedro Roldán⁷⁴.

El *San Francisco de Paula* de la iglesia de la orden hospitalaria de San Juan de Dios, es otra de las obras destacadas del escultor. Junto a las menciones de Vargas Jurado, que lo calificó de “grande efigie”⁷⁵, la firma viene a corroborar lo que sus formas delatan con precisión, si bien falta la fecha⁷⁶. Debió ser tallado en los primeros años de la década de los cuarenta, pues también por Vargas Jurado sabemos que las obras del templo, iniciadas en 1723, concluyen en 1738, inaugurándose el 1 de enero del año siguiente⁷⁷. Aquí fue enterrado en 1740 el oidor José Quintana, quien según dijimos costó la escultura ya comenta-



⁷² Mide 1,68 mts. de altura. En la peana figura la inscripción “Petrus Laboria faciebat Sta. Fide Año 1746”.

⁷³ Arbeláez Camacho y Gil Tovar, 1968: 133. Ortega Ricaurte, 1979: 237. Gil Tovar, 1983: 990-992. Álvarez y Roza, 2000: 58-66. 2002: 16. Fajardo de Rueda, 2007: 284. AA.VV., 2000: 38-39. Fajardo de Rueda et al., 2005: 117-118.

⁷⁴ Álvarez y Roza, 2000: 19. 2002: 19. Aponte, 2015: 339.

⁷⁵ Vargas Jurado, 1902: 18. Mide 1,60 mts. de altura.

⁷⁶ “Petrus Laboria Faciebat Sta. Fidei A° (perdido)”. Álvarez y Roza, 2000: 19. 2002: 18.

⁷⁷ Vargas Jurado, 1902: 18. Ibáñez, I [1891 (1951)]: 169. Romero Isaza; Zambrano Caicedo y Cárdenas, 2008: 20-21.

Pedro Laboria: *Santa Teresa de Jesús*. C. 1740-1749
Iglesia de San Juan de Dios, Bogotá. Foto: Autor

da de *Santa Bárbara*, y dispuso en la iglesia hospitalaria un altar dedicado a la Inmaculada⁷⁸. Es posible que gracias a su intervención, el escultor andaluz tomara a su cuidado la manufactura del *San Francisco de Paula*. No descartamos que la pequeña escultura del mismo Santo existente en el Museo de Arte Colonial, modelada en yeso y policromada, fuera el boceto que dio lugar a la prodigiosa obra de la iglesia hospitalaria⁷⁹, aunque tampoco puede desestimarse sea un ejercicio posterior, quizás de algún aprendiz de escultura. La imagen de la iglesia bogotana muestra al fundador de los mínimos en actitud itinerante, con la pierna izquierda adelantada, mientras con la contraria soporta el peso del cuerpo, dando lugar a la incurvación de la cadera. Con ambas manos se aferra al cayado justo en el instante que recibe una llamada desde las alturas o invoca alguna súplica, por ello gira y eleva la cabeza y entorna los ojos, abstraído por el arrebató místico. Estamos sin lugar a dudas ante la anatomía mejor lograda por Laboria junto a una expresión impactante, donde los ecos laocontianos son evidentes. El rostro está compuesto por intensos abultamientos prominentes en arcos supraorbitales, frente, sienes, pómulos, mientras las órbitas oculares y las mejillas se rehúnden. El grado de patetismo y enajenamiento alcanzan cotas no vistas en otras creaciones del autor. La rotundidad de los rasgos faciales se acompaña con el enérgico torbellino de la barba, compuesta por los típicos mechones arremolinados. Al igual que otras obras, los ojos cristalinos observan la típica capilaridad sanguínea en los extremos. Dignas de mención dentro del apartado anatómico son las arrugadas y venosas manos. La pobreza del hábito es disimulada mediante doradas vainas alargadas, esgrafiadas, recorridas por minúsculas hojas y sobre el mandil, encerrado en un sol, figura el emblema del Santo: “Caritas”⁸⁰. La peana, compuesta de aristadas



formas pétreas señala el influjo de la escultura genovesa que conoció en Cádiz⁸¹.

Otras realizaciones que le fueron asignadas al sanluqueño, creemos que con acertado juicio, son las Santas *Teresa* y *Brígida*, ambas de mediano formato, que reciben culto en el mismo templo de San Juan de Dios⁸². El contraposto, el equilibrio basculante, pliegues finos y dinámicos, rostros de mejillas amplias, barbilla pequeña y redondeada, bocas entreabiertas, sitúan ambas esculturas entre las producciones de Laboria, no tan esmeradas como otras pero muy próximas en cuanto a estos rasgos peculiares de su buen hacer⁸³. La Santa de Ávila estaba ubicada en el retablo de la *Virgen del Tópo*, en una de las repisas laterales⁸⁴.

78 Vargas Jurado, 1902: 20.

79 Número de inventario 010. Mide 35 cms. de altura. Álvarez y Rozo, 2000: 19. 2002: 18. AA.VV., 2000: 38 y 41.

80 Véase sobre la misma Acuña, 1932: 43. 1934: 218. 1964: 34. 1967: 186. Arbeláez Camacho y Gil Tovar, 1968: 131. Ortega Ricaurte, 1979: 237. Vallín y Vargas, 2004: 113 y 205. La imagen del Santo de Paula figura registrada en el inventario de 1756.

81 Las basas o peanas que imitan el suelo rocoso suele abundar en obras genovesas, véase Sánchez Peña, 2006: 73-74.

82 Miden 1, 14 mts. de altura la *Santa Teresa* y 1,17 mts. *Santa Brígida*.

83 Acuña, 1964: 34. 1967: 186. Arbeláez Camacho y Gil Tovar, 1968: 131.

84 Vallín y Vargas, 2004: 203.

Pedro Laboria. *San Joaquín*. C. 1740-1746. Iglesia del Colegio Jordán de Sajonia, Bogotá. Foto: Autor.



Pedro Laboria. *Santa Ana*. C. 1740-1746. Iglesia del Colegio Jordán de Sajonia, Bogotá. Foto: Autor.



Siguiendo con otras órdenes religiosas, para los dominicos es bastante conocida la pareja integrada por *San Joaquín* y *Santa Ana*⁸⁵, labrada en fecha indeterminada de la década de los cuarenta, quizás antes de 1746, cuando se ha datado la imagen de la misma advocación del Museo de Arte Colonial, más avanzada en su concepción dinámica, mientras el que ahora nos ocupa es calco del ubicado hoy en San Francisco, probablemente ejecutado en Cádiz hacia 1729. De acabado más somero, el *San Joaquín*

dominico recrea las singularidades formales del escultor andaluz, haciéndose más palpable aún el alargamiento de la imagen, marcado contraposto, riqueza del estofado, pliegues y venas señaladas en rostro y manos, rasgos fisonómicos indicativos de la vejez, etc. La *Santa Ana* comparte iguales rasgos, hallándose envuelta en ampuloso y quebrado manto. En ambos la calidad de los estofados es menor que en otras obras ya vistas, delatando quizás la intervención de otra mano no tan hábil en la aplicación de los mismos⁸⁶.

85 Miden ambas 1,80 mts. de altura. Dio noticias de ambas Vargas Jurado, 1902: 18.

86 Acuña, 1964: 34. 1967: 186. Arbeláez Camacho y Gil

Hemos señalado ya tres Santos Joaquín en la obra conocida de Laboria, aparte de otra pareja que algunas fuentes citan en el colegio jesuítico, cuyo rastro se ha perdido. Esta iconografía, la de los abuelos de Cristo y padres de la Virgen tuvo éxito a lo largo del período contrarreformista y en el Nuevo Reino de Granada disfrutó de especial predilección. Desde el XVI podemos constatar la importación de imágenes de Santa Ana, principalmente desde Sevilla. En otros centros de la actual Colombia comprobamos la frecuente presencia de San Joaquín y Santa Ana, como ocurre en Popayán (catedral, San Francisco, el Carmen, Santo Domingo). Buena prueba de la propagación de la devoción de San Joaquín en el XVIII son las abundantes novenas, oraciones, sermones, semblanzas de su vida impresas entonces tanto en España como en América. En ellas se valora su ejemplaridad como padre y abuelo, propiciando abundantes hechos milagrosos⁸⁷. En la Nueva Granada parece que los jesuitas impulsaron su devoción, proveyendo incluso noticias de hechos milagrosos, como la que nos transmite el Padre Mercado, cuando relata la curación de un indio llamado Joaquín, en el transcurso de la predicación de un jesuita, la noche de navidad.

Tovar, 1968: 132. Ortega Ricaurte, 1979: 237. Gil Tovar, 1983: 990. Álvarez y Rozo, 2000: 18. 2002: 18.

⁸⁷ *A la mayor gloria de Dios, el animado cielo de María, San Joaquín, Padre de la Virgen Madre y glorioso en su admirable vida : contiene lo historial de la vida del santo, con marginales latinos, para uso de los extranjeros, en una parte el resumen de la obra, y en la otra las Autoridades de los Santos Padres ... / compuesta por el R.P. Juan Bautista Leon ...* Madrid, oficina de Juan de Villanueva, 1723. *El lucero de la Aurora, vida y muerte de señor San Joaquín y mi señora Santa Ana, Siglo XVIII, autor anónimo. Novenario del patriarca San Joaquín, padre de María Santísima a devoción del Ilustrísimo Señor Don Manuel Ferrer y Figueredo* (múltiples ediciones en el XVIII). *Oda que en elogio del nacimiento, vida y muerte del glorioso patriarca San Joaquín, y Santo de su nombre escribía Don Joaquín Joseph Queypo de Llano y Valdés, Conde de Toreno...* Con diversas ediciones en el XVIII. *Vida del Señor San Joaquín y de la Señora Santa Ana padres de la Madre de Dios María Santísima*, por el P. Esteban Binet, Cesena, 1779. *Vida, virtudes, excelencias y milagros del excelso patriarca, dignísimo esposo de Santa Ana, Santísimo padre de María y amantísimo abuelo de Jesús, San Joaquín...escrita por el R. P. Joachin de Albalate. Madrid, 1737?.* *Gozos al glorioso patriarca San Joaquín*, s/a.

El indígena, cuenta Mercado, percibió un resplandor que despertó su curiosidad, detrás del sillón del predicador y, al indagar la naturaleza del mismo,...

«Vio un varón venerable que le dijo: ¿conócesme?. Respondió el indio: no te conozco Señor. Entonces le dijo el Santo Varón: Yo soy Joaquín a quien te has encomendado todo este año y en premio de tus oraciones quiero sanarte ese ojo derecho que lo tienes turbio y ese pie que tienes cojo y lleno de llagas. Con ese ojo verás de aquí adelante bien, y con ese pie andarás derecho, arroja de la mano el bordón que traes en ella que ya no necesitarás de él. Dicho esto desapareció el santo y el buen Joaquín pareció sano repentinamente delante de cuatro padres de la Compañía y de innumerables indios...»⁸⁸.

Avisó Vargas Jurado de la provisión de un *San Luis Beltrán* para el mismo templo dominico⁸⁹, que hoy se da por perdido. Sin embargo, en una de las esquinas del claustro del moderno colegio Jordán de Sajonia, de la capital de la República, se encuentra una *Inmaculada* que, entendemos, reúne suficientes rasgos formales para considerarla obra de Pedro Laboria. Sobre una cumuliforme peana esférica se eleva la gesticulante Virgen cuyo cuerpo, envuelto en túnica y manto surcado por enérgicos pliegues, vuelve a presentar el contraposto, elevación de cadera e inclinación del rostro que solemos ver en otros trabajos del escultor, al igual que la variedad de pliegues, más profundos en el manto, suavizados y finos en la túnica. El rostro avala la atribución, con su mirada arrogante, amplias mejillas, barbilla redondeada, boca menuda, al igual que el despliegue ondulante del cabello, en este caso de mechones más gruesos que otras obras. Guarda relación con una talla salida de sus gubias años después, la *Virgen del Patrocinio* (1764) de la iglesia de San Antonio en Cádiz⁹⁰. El policromado, a punta de pincel en el manto, con hojas doradas en la cenefa del mismo y túnica, se complementa con el blanco de esta última, recorrida por transparentes moti-

⁸⁸ Mercado, P, 1957: 118-119.

⁸⁹ Vargas Jurado, 1902: 18.

⁹⁰ Reproducida su imagen, sin analizar en Benavides Silva, 2014: 109.

Pedro Laboria. *Inmaculada Concepción*. C. 1740-1746
Colegio Jordán de Sajonia, Bogotá. Foto: Autor.



vos vegetales, que recuerdan la túnica de la *Santa Bárbara* del palacio arquidiocesano.

Para finalizar el recorrido por los templos bogotanos que albergan obras de Laboria, terminamos en la catedral, donde están expuestos al culto *San José con el Niño* y *San Juan Nepomuceno*. El tan recurrido Vargas Jurado señala que para la catedral confeccionó el sanluqueño la segunda de las citadas, *San Juan Nepomuceno*⁹¹. Nada cita del *San José*, por lo que debe ser una obra proveniente de otro templo, quizás el de San Ignacio, donde sabemos

91 Vargas Jurado, 1902: 18.

Pedro Laboria. *San José*. C. 1740-1749. Catedral Primada, Bogotá
Foto: Autor



sí efectuó una imagen del Santo patriarca, que hoy no se conserva allí. Si tenemos en cuenta que la iglesia jesuítica, una vez expulsada la Orden, sirvió de catedral mientras se construía un nuevo templo catedralicio, a principios del XIX, es posible que sea esta la imagen josefina antiguamente perteneciente a los jesuitas, trasladada luego a la nueva catedral. De tal forma, podría ser la entronizada en el altar dedicado al Santo en el templo de la Compañía, costado por el P. Tomás de Casabona, S.I. quien, según vuelve a informar el cronista dieciochesco, «fomentó y gastó lo que tuvo en el altar de Señor San José, cuya estatua costó con lo demás que tiene»⁹². En el mismo altar había instituido la ya citada doña María Rosalía de Santa-

92 Vargas Jurado, 1902: 44.

Pedro Laboria. *San Juan Nepomuceno*. C. 1740-1749
Catedral Primada, Bogotá. Foto: Autor

maría, una obra pía para el culto del Santo Patriarca⁹³. No existen hoy en el colegio e iglesia jesuítica imágenes de San José que puedan vincularse a Laboria, por lo que no está descaminado pensar se trate de la imagen que analizamos en la catedral, dispuesta allí poco antes de 1824, después de la inauguración del nuevo templo catedralicio en 1823, cuando escribe Caycedo y Flórez: «En el segundo arco está la capilla de Señor San José, su Altar se compone de dos muy preciosas columnas, compuesta con su cornisa y remate correspondiente. En el nicho está la estatua del Santo con el niño en los brazos de excelente escultura»⁹⁴.

El Niño no es el original de la escultura. No vamos a insistir en el equilibrio logrado mediante las tensiones contrapuestas del cuerpo, con un pie adelantándose decididamente en señal de marcha, cadera opuesta incurvada, tórax ladeado a la izquierda y cabeza en sentido contrario, procurando esa contraposición enérgica de la figura ya señalada en tantas obras. La adopción de ojos cristalinos quizás sea señal de su ejecución en momento avanzado de los años cuarenta. Aquí los pliegues tanto de la túnica, manto y pañal son profundos, con cierto quiebro y consistencia metálica, de manera que procuran tonos claroscuros. Una vez más, la vistosa policromía contribuye al ornato general. Sobre los colores planos de las vestimentas aparecen ramilletes contracurvos y rizados. Recuerda imágenes de la misma iconografía atribuidas al genovés Antonio Molinari, de las iglesias gaditanas de Santa Catalina y San Lorenzo.

San Juan Nepomuceno fue igualmente valorado por Caycedo⁹⁵; nos encontramos ante una escultura menos dinámica que la anterior. Predomina el estatismo y las

93 Según se desprende de una reclamación fechada en 1802, del seminario diocesano de sus derechos sobre las rentas de cofradías y fundaciones instituidas en el antiguo Colegio Máximo de San Bartolomé, ahora administradas como “temporalidades”. AGN. Sección Colonia. Temporalidades: SC 57, 14, D 4.

94 Caycedo y Flórez, 1824: 95. Estaba ubicada entonces en el lado de la epístola. Mide 1,80 mts.

95 Caycedo y Flórez, 1824: 95. Mide 1,67 mts. Acuña, 1967: 186. Arbeláez Camacho y Gil Tovar, 1968: 130. Ortega Ricaurte, 1979: 237. Álvarez y Roza, 2000: 20.



Pedro Laboria. *San Bruno*. 1761. Cartuja de la Defensa, Jerez de la Frontera (Cádiz). Foto: José Miguel Sánchez Peña. Retoque: César Díaz San Luis



contraposiciones de miembros, cuerpo y cabeza no son tan perceptibles. Con una mano sostiene la palma martirial, mientras con la opuesta eleva un crucifijo, objeto de sus meditaciones. La peana no es la original de la imagen, pues luce un emblema mariano. La devoción al Santo de Bohemia gana impulso después de su canonización en 1729, auspiciada por los clérigos en general que le tienen como patrón de los confesores.

Desconocemos la composición del taller bogotano del tallista andaluz. Parece evidente que al mismo se sumarían otros artífices, algunos aprendices, que de inmediato serían contagiados por su peculiar estilo. Algunas esculturas visibles en iglesias santafereñas advierten esa cercanía con sus obras, como pueden ser el *San Francisco de Paula*, de la iglesia franciscana, réplica del comentado líneas atrás, al igual que sucede con el *San Juan de Dios* de la iglesia homónima, cuyo rostro de prominentes rasgos y las manos con falanges rígidas y despliegue venoso recuerdan el hacer de Laboria⁹⁶. Quizás entre esos desconocidos artífices haya que situar al *San Ignacio* en actitud predicante del templo ignaciano.

LA ETAPA FINAL: OTRA VEZ EN CÁDIZ

Según señalamos, hacia 1749-1750, Pedro Laboria abandona la Nueva Granada y dirige sus pasos a la ciudad de Cádiz. Quizás surgieron desavenencias o escasearon los encargos en Santafé, sentiría nostalgia de su tierra, o incluso es posible que le aguardara familia en la ciudad andaluza o su entorno. Tampoco puede descartarse que tardara algunos años en regresar o pasara a otro lugar, pues hasta 1759 no tenemos las primeras noticias en Cádiz, cuando se le encarga el encarnado de un crucifijo, el de la *Piedad*, debido al escultor genovés establecido en Cádiz, Francesco María Maggio (c. 1705-1780). Es interesante constatar que

⁹⁶ José Crisóstomo García lo señaló como obra de Laboria. Citado en Vallín y Vargas, 2004: 57.

Pedro Laboria. *Virgen del Patrocinio*. 1748
Parroquia de San Antonio, Cádiz. Foto: autor

se le denomina «maestro de escultor y facultativo de encarnar en madera»⁹⁷, afirmación que corrobora la práctica de la escultura y el estofado.

Le sigue, en 1761, una escultura marmórea, el *San Bruno*, la única que conocemos hasta el momento en otro material distinto a la madera, si exceptuamos la restauración practicada a la *Virgen de la Peña* bogotana. Se encuentra en el patio de la hospedería en el acceso a la Cartuja de la Defensa, en Jerez de la Frontera (Cádiz). Fechada y firmada al pie⁹⁸, fue mutilada, de manera que ha sido preciso adherirle la cabeza, por muchos años desprendida del cuerpo y dotarla de un nuevo brazo izquierdo, operaciones de las que se encargó el escultor Rafael Barbero. Pese a tales desperfectos la imagen conserva la impronta de Laboria, mediante el acusado contraposto, torsión del cuerpo, giro de la cabeza, manos venosas, pliegues del hábito complejos y rígidos, etc. Sigue el modelo iconográfico del *San Bruno* esculpido hacia 1652 por el escultor portugués Manuel Pereira para la Cartuja del Paular, hoy en la madrileña Real Academia de San Fernando⁹⁹.

Ha sido documentada con precisión la *Virgen del Patrocinio*, de la parroquia gaditana de San Antonio¹⁰⁰. Desde el año 1764 están registrados los pagos efectuados por la hermandad del Rosario y Patrocinio al escultor, extendiéndose el finiquito en 1768¹⁰¹. El contratante fue el



mayordomo de la corporación, el arquitecto genovés José Francisco Badaraco. La imagen responde a los esquemas compositivos y estéticos ya comentados en tantas obras de Bogotá, y en el *San Bruno* de la Cartuja jerezana. Simula dar un paso adelantando la pierna izquierda, si bien en esta ocasión predomina la rectitud del cuerpo y la frontalidad. No faltan los pliegues del manto surcados en profundidad y suavizados en la túnica. El rostro guarda parecido

⁹⁷ Sánchez Peña, 2006: 155 y 157.

⁹⁸ “[P]edro Laboria la hizo: Cadiz Año 1761”.

⁹⁹ López Jiménez, 1963: 79. Acuña, 1964: 34. López Jiménez, 1966: 10. Aranda, Hormigo y Sánchez, 1993: 83-84. Sánchez Peña, 2006: 147-148. Contreras-Guerrero, 2017: 74-75.

¹⁰⁰ Mide 1,20 mts. y está confeccionada en madera de cedro.

¹⁰¹ “Reciví de Dn. Antonio Moreno, veinte y cin- / -co ps. de a quinze rrs. de vn. los mismos en que con / el suso dicho tenia ajustado la composición de la / Ymagen de nra. Sra. del

Patrocinio, de la capi- / -lla de los Hermanos del Rosario, cita en la / Yglesia auxiliar del Sr. Sn. Antonio: y para qe. / conste firmo el preste. en la ciudad de Cadiz a 9 dias / del mes de Agosto de 1768. Pedro Laboria”. Quizás el importe, que nos parece escaso para la confección de una escultura, se refiera a su encarnado y estofado. Citado en Álvarez y Rozo, 2000: 23-24. 2002: 19-20. Véase además López Jiménez, 1963: 79. Aranda, Hormigo y Sánchez, 1993: 84. Sobresalen las aportaciones documentales de Hormigo y Sánchez Peña, 2006: 148-151. Recientemente Contreras-Guerrero, 2017: 76-77.

Pedro Laboria. *¿Simeón?*. 1779-1780. Catedral de Cádiz Foto: José Miguel Sánchez Peña. Retoque: César Díaz San Luis



con algunas obras santafereñas, al mostrar las mejillas amplias, ojos almendrados, boca menuda y barbilla redondeada. Los cabellos repiten esquemas ya señalados, de modo que caen en elegante ondulación. Al haber sido repolicromada en el siglo XX, no nos atrevemos a opinar sobre los ricos estofados, con predominio del pan de oro, que manifiesta la imagen.

Los postreros años de su vida lo tenemos ocupado en las interminables obras de la catedral gaditana. Habida cuenta de la importancia de estos compromisos, auspiciados por el principal patrocinador del Cádiz dieciochesco, hemos de deducir la fama del escultor en esos instantes,

cuando su edad era muy avanzada, mereciendo la confianza tanto del cabildo como del principal patrocinador, el consulado del comercio. En primer lugar, vuelve a practicar la escultura en piedra, para el ornato de la fábrica, en 1776 y 1777. Durante el primero de los años fueron consignados 19.744 reales de vellón abonados a Luis Jiménez, Pedro Roldán y Pedro Laboria, «escultores, por el trabajo de doce estatuas que han hecho para dicha obra...». Al año siguiente, 1777, constan importantes cantidades, como son las partidas de 18.369 y 12.023 reales pagados a Luis Jiménez y Pedro Laboria, escultores, por «varias esculturas que han trabajado para la misma obra»¹⁰². Las noticias, según se advierte, son muy escuetas para determinar de qué realizaciones puede tratarse, cuestión complicada habida cuenta de la intervención de otros artífices cuyos estilos no resultan bien conocidos y las posteriores reformas del edificio debidas a otros arquitectos. Sin duda, el modelo de estatua de un *Ángel Custodio*, obra de Laboria, del que se habla en una junta de finales de 1786, puede corresponder a alguna de las esculturas concertadas una década antes¹⁰³. Entre 1774 y 1778 el ornato de la fábrica que avanzaba lentamente, cobra empuje bajo la dirección de Torcuato Cayón (1725-1783). El número de esculturas y relieves contratados es importante. Según Pleguezuelo, los pagos señalados podrían referirse a los ángeles atlantes que enmarcan los vanos del tambor del presbiterio y nave central¹⁰⁴. Sin embargo, estimamos que esas estatuas de piedra son posteriores y no concuerdan con las reflejadas en la planimetría elaborada por Cayón en 1775, a partir de los primeros planos de Vicente Acero (c. 1675/80-1639). Uno de los aspectos que llama la atención en los nuevos proyectos es el nutrido ornato escultórico, a base de figuras de bulto, que llenan torres, portada principal y cúpula. Curiosamente, en el interior del templo, en lo alto de la nave central, los ventanales se preveían flan-

102 Hormigo Sánchez y Sánchez Peña, 2007: 35-36. Documentos procedentes de los libros de cuentas y data del Archivo de la Catedral de Cádiz.

103 Antón Solé, 1976: 25.

104 Pleguezuelo, 1988: 497.

Pedro Laboria. *¿Jeremías?*. 1779-1780. Catedral de Cádiz Foto: José Miguel Sánchez Peña. Retoque: César Díaz San Luis



queados por esculturas de bulto, imposibles de identificar en los alzados de Cayón, que componen un total de doce estatuas¹⁰⁵. Es posible que se trate de las contabilizadas en el documento citado, luego destinadas a otros fines o desaparecidas, entre las que pudo figurar el *Ángel Custodio* aludido.

Las últimas noticias sobre Laboria en la ciudad atlántica, se refieren a su participación en el ornato escultórico del gran monumento eucarístico, hoy prácticamente desmantelado, si bien se conservan algunas de sus esculturas,

105 Antón Solé, 1976: 34-37 y lám. 4.

especialmente las ocho que parece pueden ser del artista. En esta ocasión, tal como informan los pagos del archivo catedralicio, la actividad del escultor consistió en elaborar cuatro profetas y cuatro cabezas para otros tantos, entre los años 1779 y 1780. De los candeleros o maniqués internos se ocuparía el escultor Vicente Ruiseco. El importe de los primeros fue de 2.400 reales y las cabezas ascendieron a 960 reales¹⁰⁶. Se trata de esculturas de candelero para vestir con telas encoladas, cuyas cabezas y manos están talladas en cedro mientras los elementos internos lo fueron en pino, todo policromado en blanco para imitar calidades marmóreas. El proyecto del monumento, dotado de gran prestancia neoclásica, se debe al arquitecto Torcuato Cayón, que elaboró además una maqueta del mismo, en 1780, por fortuna conservada¹⁰⁷. Debió el afamado arquitecto haber establecido estrechos contactos con Laboria en estos momentos, cuando se acercaba el fin de sus días¹⁰⁸. En la actualidad, en regular estado de conservación, subsisten ocho figuras (figs. 19 y 20), profetas junto a otros personajes bíblicos, que ocupaban el segundo cuerpo del aparato eucarístico, agrupados en parejas en los ángulos. Estaban provistos de cartelas con sus nombres, algunas de las cuales se han perdido, por lo que resulta complicado identificarlos. Sus rostros expresivos, dotados de intensas facciones, barbas ondulantes y manos con ramificaciones venosas, concuerdan con los distintivos frecuentes en el escultor.

No dudamos que en Cádiz aguardan más obras de Laboria esperando ser asignadas. Recientemente fue atribui-

106 Miden 1,50 mts. de alto. Los conservados, tanto reyes, como profetas mayores y menores e incluso un sacerdote, con cartelas que indican su nombre, son: David, Daniel, Ezequiel, Isaías, Jeremías, Simeón y Zacarías. Advertimos que las cartelas identificativas fueron desprendidas y luego se redistribuyeron sin cuidado, entre las figuras. Aranda, Hormigo y Sánchez, 1993: 84-85. Sánchez Peña, 2006: 151-152. Hormigo Sánchez y Sánchez Peña, 2007: 65, 67 y 75. Es posible que el Juan Laboria que en estos mismos instantes vende 156 varas de Gante, para vestir los profetas fuera hermano o pariente del escultor.

107 Antón Solé, 1976: 66. Alonso de la Sierra, 1989: 72-74.

108 Véase la síntesis sobre la construcción del monumento debida a Sánchez Peña (JMSP), en Hormigo Sánchez y Sánchez Peña, 2007: 74-75.

do a su círculo el *San Juan Bautista niño*, de la Real Capilla del Pópulo¹⁰⁹, pieza que no parece guardar mucha relación con sus formas.

Nada más conocemos de los últimos años del escultor. No hemos localizado el testamento entre los protocolos notariales gaditanos. Es posible que no lo otorgara, o simplemente lo hiciera en otra localidad. Con su obra, todavía mal conocida según hemos advertido, nos dejó un ejemplo inigualable de artista viajero, de ida y vuelta, que contribuyó al acercamiento del arte andaluz y del Nuevo Mundo.

109 González Pérez, 2010, <http://www.lahornacina.com/dos-siercadiz2.htm> (consultado el 23-XII-2017).